

ALICJA MÜLLER (Uniwersytet Jagielloński)

MIĘDZY SCENĄ A OBSCENĄ O krytycznym potencjale nagiego ciała

Alicja Müller (alicjamuller@gmail.com) – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Autorka książki *Sobotańczenie. Między choreografią a narracją* (2017). Numer ORCID: 0000-0002-3490-1419

Abstract: Alicja Müller, "Between the Stage and the Obscene: On the Critical Potential of the Naked Body"

The article describes the subversive potential of nudity and pornography in such plays as *This Is a Musical* by Karol Tymiński and *100 Toasts* by Anita Wach and Bojan Jablanovec, representing critical choreography focused on dominant socio-political order of representation. It also describes the deconstruction of normative models of being in the world to establish new rules of the game in opposition to existing ones and the discovery of mutual private and public influences. The choreographies under discussion can be described as both perverse and subversive, which allows for presenting obscene relationships with emancipation. The author tries to prove that in the space of art, obscenity is often a trickster's strategy, leading to the redefinition of the existing division into what is visible and invisible in the public space.

Key words: obscenity, dance, nudity, porn, body

Obsceniczność jako sztuczka trickstera

Mimo seksualizacji kapitalistycznej przestrzeni publicznej, obraz nagiego, pożądającego ciała nadal pozostaje groźnym. Innym systemów reprezentacji, o czym świadczą, między innymi, kolejne kontrowersje wokół wystaw i spektakli

podejrzanych o pornograficzność. Zastanawiając się nad przyczynami zbiorowej niechęci do scen jawnie obscenicznych, warto sięgnąć do rozważań Michała Pawła Markowskiego, dotyczących recepcji Gombrowiczowskiego *Kronosa*. Autor *Polityki wrażliwości* powodów odrzucenia zapisków pisarza i niezgody na nazywanie ich literaturą dopatruje się w ich nieprzystawalności do mieszczańskiego światopoglądu, który opiera się na trzech fundamentalnych opozycjach, charakteryzujących też – jak sądzę – konstrukcję sfery publicznej: życia i twórczości, prawdy i fikcji oraz publicznego i prywatnego, zakładających wychowanie w kodzie represyjnym, a nie afirmatywnym (zob.: Markowski, 2013). Myślę, że w podobny sposób można wyjaśnić kontrowersje wokół sztuki krytycznej (w tym także tańca), odwołującej się często do radykalnej estetyki *body art* i ustanawiającej nowe, alternatywne wobec zastanych, porządku, między innymi poprzez znoszenie opisanych przez Markowskiego dualizmów lub dekonstruowanie ich umowności, w myśl hasła „prywatne – polityczne”.

Tak dzieje się, między innymi, w spektaklach z nurtu choreografii krytycznej, ukierunkowanych na rozbijanie stereotypów szeroko rozumianej inności i destabilizowanie pożądanych – heteronormatywnych – modeli bycia (tańczenia), w których nagie ciało realizuje schematy pornograficznego, voyeurystycznego widowiska, zarazem je demontując i przekształcając w narrację emancypacyjną. Perwersyjny podmiot mówi zakazanym językiem, niejako hiperbolizując polityczność ciała, upublicznionego przez władzę, która nakłada na nie, niczym



na Innego, represje i obostrzenia. Jest postacią tricksterską¹, która, wychodząc z pozycji kulturowego outsidera, opisywanego również jako „klownowska postać o merkurycznej zmienności i nieprzewidywalności” (Sznajderman, 2000, s. 26), zarazem neguje obowiązujące prawa i afirmuje możliwość ich twórczego przekroczenia, a tym samym upływnia granice między sceną i obsceną.

Jean Baudrillard w *Słowach kluczach* obsceniczność przeciwstawia sceniczności. W pierwszej, jego zdaniem, „nie ma miejsca na grę, dialektykę ani różnicę, dochodzi w niej wyłącznie do ostatecznego scalenia elementów” (Baudrillard, 2008, s. 27). Druga natomiast zakłada grę i dystans spojrzenia. Działania obsceniczne, charakteryzujące się bezpośredniością i bezzwłocznością, stają się w tej koncepcji zaprzeczeniem uwodzenia, opisywanego przez filozofa jako nawiązywanie relacji o spełnieniu innym niż natychmiastowe. Tak rozumiana obsceniczność jest właściwością nie tyle tego, co ordynarne lub wulgarne w potocznym rozumieniu tych słów, ile zniesionej różnicy między sceniczną reprezentacją a reprezentowanym, między znaczącym a znaczoným.

Obsceniczność, która jest synonimem perwersji i właściwością przedstawień pornograficznych, może być bowiem tłumaczona także szerzej – jako całkowita transparentność/widzialność rzeczy, o czym pisze Baudrillard (2008), analizując strategię oraz estetykę społeczeństwa informacyjnego i ponowoczesnych mediów. Mamy zatem do czynienia z kategorią paradoksalną, która odnosi się do sfery tabu, ale może opisywać także przestrzeń publiczną i jej reprezentację, co wynika, między innymi, z przenikania estetyki pornoszyku do mainstreamowej kultury wizualnej (por.: McNair, 2004). Epitet „obseniczny”, zgodnie z jego etymologią, należałoby parafrazować jako „będący poza sceną” (*ob scena*), czyli nienadający się do wystawienia na widok publiczny (zob.: Baronciani, 2016)², co w zaskakujący sposób splata się myślą autora *Słów kluczy*, opisującego ponowoczesność jako świat, w którym Debordowski Spektakl nie może się już odbyć, bowiem wszystko jest w nim jawne i wydobyte na powierzchnię.

O tej ambiwalencji, wpisanej w kulturowe rozumienie obsceny – tego, co poza sceną – opowiem na przykładzie spektakli *This Is a Musical* Karola Tymińskiego i *100 toastów dla nieżyjącego artysty* Anity Wach (choreografia i wykonanie) i Bojana Jablanovca (koncept i reżyseria), w których ujawniony zostaje krytyczny potencjał nagości i obsceniczności. Analiza tych spektakli pozwala na przedstawienie wzajemnych wpływów scenicznego i obscenicznego oraz artystycznych strategii przekształcania obsceny w przestrzeń oporu, gdzie podporządkowane i podporządkowani mogą zatańczyć (przemówić), a tym samym negocjować ze strukturami symbolicznej przemocy. Chciałabym w ten sposób pokazać, że obsceniczność może stać się sztuką trickstera, balansującego już nie tyle na pograniczu chaosu (natury) i porządku (kultury), ile prywatnego i publicznego, doświadczenia i jego reprezentacji, prowadzącą do redefinicji zastanego podziału na widzialne i niewidzialne, a co za tym idzie – zanegowania binarnych podziałów na artystyczne i nieartystyczne, symboliczne i semiotyczne.

Całkowita (nie)widzialność rzeczy

To, jakie treści/obrazy zostaną uznane za obsceniczne i/lub pornograficzne, warunkuje zawsze przestrzenno-czasowy kontekst ich umiejscowienia, co świadczy o dyskursywnym charakterze obu kategorii, właściwym także narracjom o (nie) sztuce, przy czym, o ile pornografia sytuuje się na peryferiach świata widowisk, o tyle szeroko rozumiana „sztuka” – przynajmniej w swoim tradycyjnym, „wysokim”, wydaniu – znajduje się w jego centrum. Scenę i obscenę splata natomiast marzenie o transgresji, rozumianej jako przekroczenie zarówno cielesno-podmiotowych, jak i systemowych granic.

Anomalie i odstępstwa od systemowo zdefiniowanej normy wymagają zbadania i ujarzmienia – nie tylko w przestrzeni życia społecznego, ale także w polu sztuki. Perwersyjność, rozumiana jako symptom choroby, wydaje się też synonimem inności, która w homogenicznych strukturach zawsze jest niebezpieczna. Warto jednak zauważyć, że perwersja, zgodnie z etymologią tego słowa, oznacza „zepsucie, przekręcenie, odwrócenie w niewłaściwym kierunku” (Kopaliński, 1991, s. 391), co łączy ją z praktykami o potencjale subwersywnym i wywrotowym, obliczonymi na krytykę systemu i ujawnianie ukrytych mechanizmów kontroli. Nie przypadkiem zresztą nagie ciało stało się jednym z symboli kontrkultury lat 60. – ruchu dążącego do naruszenia „zdrowej” całości i wywrócenia zastanego porządku poprzez podwójne, seksualne i polityczne, wyzwolenie.

W tym miejscu warto przywołać koncepcję pornograficznego spojrzenia jako elementu konstytutywnego dla ponowoczesnej komunikacji oraz właściwego jej nadmiaru informacji, wobec których – jako odbiorczynie i odbiorcy – wykazujemy bierność, rezygnując z prób pogłębionej interpretacji (por.: Baronciani, 2016). W tak poprowadzonej dramaturgii medialnego spektaklu pornograficzne – uwypuklające szczegóły – światło pada już nie na to, co zakazane, ale właśnie na to, co dominujący dyskurs chce czynić widzialnym. W jego cieniu zostają zaś podmioty i przedmioty, które mogłyby zagrozić homeostazie zbiorowego życia i jego ściśle kontrolowanych obrazów. Przekonanie o związku adekwatności zachodzącym między światem a jego reprezentacjami odwraca uwagę od tego, co z jakiegoś powodu zakryte (por.: Baronciani, 2016), a więc – od klasycznie rozumianej obsceny.

Zarówno Wach i Jablanovec, jak i Tymiński w swoich spektaklach przeplatają obsceniczność ponowoczesności z obscenicznością rozumianą jako właściwość ciał i podmiotów/podmiotek wyłączonych poza oficjalny porządek reprezentacji, uwydątniając w ten sposób wywrotowy potencjał marginesu – zbanalizowana transgresja, właściwa kulturze nadmiaru, zostaje przeciwstawiona subwersywnym przekroczeniom, wpisanym w strategię oporu. *This Is a Musical* i *100 toastów* to w tym kontekście przedstawienia obsceniczne, bo – jak pokażę w dalszej części tego artykułu – przywracające widzialność podmiot(k)om i przedmiot(k)om zepchniętym na margines oficjalnych reprezentacji, których obecność w dominującym systemie społeczno-medialnych spektakli jest niepożądana i niewygodna, ponieważ nie mieści się w kategoriach „przyzwoitości”,

ustanowionych przez władzę w celu utrzymania wyraźnych granic pomiędzy tym, co normalne, a tym, co dewiacyjne i patologiczne.

Muzyczność ciała

W solowej choreografii Tymieńskiego ludzkie ciało nabiera cech instrumentu, będącego przestrzenią i podmiotem doświadczenia. Jego nagość wydaje się radykalna, ponieważ tancerz rezygnuje z estetyzacji i linearnej narracji, w zamian proponując manifestację czystej materialności istnienia, nieuwikłanego w systemy symboliczne, a więc niejako wydartego ze struktur władzy. Choreograf wprowadza swoje ciało w przestrzeń obsceniczną zatury, generującej gwałtowne i ekstremalne doznania. W podejmowanych przez niego działaniach zacierają się podział na agresywne i afirmatywne; troska prowadzi do destrukcji i odwrotnie. Spektakl staje się (auto)erotycznym seansem, kumulującym cechy właściwe performansom z nurtu sztuki ciała i pornograficznemu widowiskom, co najsilniej wybrzmiewa w ostatnich scenach, w których na ekranie wyświetlana jest kamпова wizualizacja homoseksualnego stosunku analnego dwóch mężczyzn: Tymieńskiego i jego partnera, pokazanego jednak w formie animowanego, tęczowego cienia. Ciało performerów okazuje się problematyczne już nie tylko ze względu na jego wulgarność, ale przede wszystkim – niewidowiskowość, rozbijającą zasadę teatralnej iluzji, a tym samym opozycję między sztuką a życiem, o której w kontekście *Kronosa* pisał Markowski.

W trakcie właściwej choreografii tancerz upada, wprawia swoje ciało w kompulsywne drganie, wykręca kończyny, nadając im nie-ludzkie, groteskowe kształty, uderza się mikrofonem i pociera nim skórę, nagłaśniając tym samym to, co zwykle niesłyszalne, i przeistaczając się w tytułowy musical. W centrum choreografii znajduje się konkretne, doświadczające ciało, poddawane momentami brutalnemu treningowi, służącemu wydobyciu z niego somatycznych brzmień. Ta specyficzna muzyczność ciała świadczy o jego otwartości – nagłaśnione dźwięki poszerzają cielesne granice; stają się doświadczeniem wspólnym, łączącym samotnego performerów ze wspólnotą widzów i widzów.

W ciało-musicalu Tymieńskiego zdają się pobrzmiewać inspiracje utworem Vinko Globokara *Corporel* (1984), skomponowanym z dźwięków wydobywanych z ciała poprzez jego klepanie, drapanie, uderzanie czy szczypanie, i będącym rodzajem scenariusza dla wykonujących go performerów i performerów. W obu pracach powracają pytania o ontologię ciała, rozumianego jako hybrydyczny splot tego, co podmiotowe, z tym, co instrumentalne (przedmiotowe), i o jego możliwości komunikacyjne oraz sensotwórcze. Globokar i Tymieński, badając oraz nagłaśniając naturalne cielesne vibracje, zwracają uwagę na miejsca otwarte (nos, gardło, usta), w których załamuje się koncepcja ciała-podmiotu jako zamkniętej całości, przeciwstawionej chaotycznemu ciału w częściach sprzed Lacanowskiej fazy lustra. Pojawia się tutaj także problem komunikacji pierwotnej, wymykającej się prawom logiki i składni, a więc – jak chce Michel Foucault – właściwej

chorem psychicznie, a szerzej – podmiot(k)om wydziedziczonym z dyskursu.

Muzykę ciała można bowiem rozumieć dwojako: jako sposób niewerbalnej, somatycznej komunikacji, ale także, szczególnie w przypadku Tymieńskiego, jako hiperboliczną, akustyczną metaforę wykluczenia z normatywnego porządku. Język umożliwia mówiącemu ujawnienie siebie, ale dopuszczalne formy autoekspresji są ściśle zdefiniowane przez system – zbiór norm i zasad, warunkujących czytelność komunikatu. Podmiot, jak pisze Foucault, „ustanawia siebie poprzez posłuszeństwo” (Foucault, 2000, s. 272); świadoma lub nieświadoma odmowa poddania się rygorom języka grozi przekształceniem narracji w bełkot, mowę pozbawioną sensu, a więc spychającą niedorzeczne „ja” na społeczne peryferia.

Solo Tymieńskiego jest opowieścią o tych, którzy są wykluczeni z patriarchalnego porządku, w którym warunkiem widzialności (i słyszalności) jest heteronormatywność. Autor *This Is a Musical* wymyka się presji rygorów – nie tylko językowych, ale także estetycznych, a tym samym reżyseruje proces wykluczania samego siebie poza obręb dyskursu. Zastąpienie werbalnej narracji ucieleśnionymi dźwiękami, nieobudowanymi znaczeniami symbolicznymi, wydaje się zarówno formą radykalnej odmowy poddania się procesom normalizacji (i deformacji), która znajduje odzwierciedlenie w poetyce spektaklu, jak i próbą ucieleśnienia Bataille’owskiego erotyzmu, przeciwstawionego kulturowo usankcjonowanym praktykom romantyzowania miłosnych doświadczeń, a zakładającego przede wszystkim okrucieństwo i spustoszenie (por.: Bataille, 2008, s. 233).

Językowe wykluczenie dotyczy podmiotów, które naruszają istniejące w społecznej komunikacji zakazy językowe, dotyczące kodu lub sensu wypowiedzi (zob.: Foucault, 1999, s. 155). Nieusensownione dźwięki, jakie wydobywa ze swojego ciała Tymieński, można by w tym kontekście uznać za odpowiedniki błędów językowych, świadomie popełnianych w geście odmowy uczestnictwa w językowej wspólnotce. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że choreograf nie performuje procesu odrzucania bełkotliwego Innego, ale ucieleśnia radykalne i zamierzone odrzucenie sensu, obnażając tym samym przemocowość systemów symbolicznych i stawiając opór przymusowi tworzenia (produkowania) narracji i reprezentacji, oddzielających „ja” od doświadczenia i stanowiących warunek jego upodmiotowienia, rozumianego jako usensownienie. Za rodzaj bluźnierstwa, jeśli przyjąć normatywną perspektywę, można natomiast uznać zarówno (anty)estetykę spektaklu, jak i końcową wizualizację homoerotycznego stosunku. Obserwujemy bowiem dążenie do zastąpienia homologicznej kultury, której fundamenty wyznacza zasada redukcji i unifikacji, kulturą heterologii, głoszącą, jak pisze Michał Sikora, „pochwałę wszystkiemu, co skandaliczne, nieczyste, burzliwe, wiodące do destrukcji norm, które jedynie ograniczają, ujednoliceją i trywializują egzystencję” (Sikora, 2013, s. 108).

Gejowskie porno

Solo Tymieńskiego dopełniają kontrowersje wokół niego. Edyta Kozak, szefowa Festiwalu Ciało/ Umysł, z jednodniowym

wyprzedzeniem odwołała premierę spektaklu³, który, jej zdaniem – jak referuje Paweł Soszyński w „Dwutygodniku” – okazał się „zbyt destrukcyjny”, i w którym „zabrakło podmiotu” (Soszyński 2015). Ostatecznie choreografię pierwszy raz można było zobaczyć w Instytucie Teatralnym 14 listopada 2015 roku, a przedstawienie podzieliło zarówno publiczność, jak i krytykę, przy czym do najgłośniej komentowanych należy właśnie końcowa scena „gejowskiego porno”⁴. Mimo że Tymieńskiemu towarzyszy w niej tęczy cień, sytuacja pozostaje jednoznaczna i prowadzi do czytelnego, wręcz naturalistycznego, rozwiązania.

Istotniejsze od dociekania rzeczowego – pornograficznego bądź nie – charakteru tej sceny wydaje się jednak próba jej rozpatrzenia w kontekście całego przedstawienia, w którym poszukujące spełnienia ciało-podmiot traci swoje kontury i niejako rozplywa się w doświadczeniu totalnym lub/i marzeniu o nim. *This Is a Musical* stanie się wówczas zapisem podwójnego aktu transgresji. W pierwszej części choreografii tańczący, krzyżący, śpiewający i – przede wszystkim – pragnący podmiot wychodzi z siebie, niejako uwspólniając doświadczenie właściwej jego ciału dźwięczności, w drugiej – finałowej – zatracając się w Innym. To spotkanie przebiega wyjątkowo dramatycznie, ponieważ mowa o „ja” nieheteronormatywnym, którego pragnienie kontaktu jest przez patriarchalną kulturę tabuizowane i represjonowane. Tymieński, rezygnując z artystycznej umowności i pozwalając sztuce na bycie dosłowną i obsceniczną, symbolicznie wyzwala się z opresji, hiperbolizując widzialność tego, co do niedozwolone. Zasada hiperwidzialności i hiperobsceniczności organizuje (mikro)świat przedstawiony, który zdaje się napędzany zarówno potrzebą kontaktu, jak i pragnieniem rozkoszy.

Performer demonstruje swoją obsceniczną rozkosz i inność, przy czym jedno właściwie nierozzerwalnie spleta się z drugim. Ważne dla zrozumienia tej zależności będzie uwypuklenie różnicy między normatywną przyjemnością a rozkoszą, należącą już do obszaru objętego zakazem. Lacanowska psychoanaliza zakłada antynomiczną, choć jednocześnie silnie zespoloną, relację między tymi dwiema kategoriami. Rozkosz (*jouissance*) zostaje zdefiniowana jako perwersyjne przekroczenie zasady, bardziej neutralnej, przyjemności (*plaisir*). W jej doświadczenie wpisana jest specyficzna dramaturgia – napięcie wynikające, z jednej strony, z jego gwałtowności, z drugiej – z ryzyka. Nie przypadkiem orgazm nazywany jest „małą śmiercią” (fr. *la petite mort*), czyli krótką utratą bądź osłabieniem świadomości. Kochający podmiot w Innym, jak chce Bataille, odkrywa swoje przedłużenie, ale jednocześnie zatracając w nim swoją energię.

Jouissance prowadzi do transgresji, a tym samym narusza integralność podmiotu, któremu, jeśli funkcjonuje on w normatywnym porządku i czyni swoje doświadczenie widzialnym, grozi społeczne wykluczenie. Inscenizując podążanie za pragnieniem, Tymieński łamie tabu i reguły wspólnotowego życia. Odzyskane prawo do rozkoszy łączy się tutaj z prawem do naruszania granic, warunkującym przekształcenie homogenicznego systemu w otwartą, afirmującą inność przestrzeń. Tęczy cień-kochanek staje się natomiast swoistą synekdochą

utopijnego uniwersum zawieszonych różnicy, sam pornograficzny klip dopełnienia zaś opowieści o queerowym ciele jako miejscu definiowanym w równym stopniu przez rozkosz, co przez bunt i doświadczenie traumy, wyrażone w autoagresywnym ruchu, realnie zmieniającym tańczące ciało (artysta tańczy na tyle blisko publiczności, że można zauważyć siniaki i zadrapania na jego skórze).

Choreograf świadomie prowokuje oskarżenia o obscenicność swojego tańca, wykorzystując strategię właściwe pornograficznym widowiskom, rzucającym „skrajnie mocne światło na ciała i na szczegóły stosunku” (Baroncini, 2016), których „celem nie jest narracja, lecz sama czynność odsłaniania” (Baroncini, 2016), przekształcana przez Tymieńskiego w gest krytyczny. Obnażenie wydaje się w tym solo warunkiem zainicjowania alternatywnej narracji, wytwarzanej wbrew obowiązującym zasadom i prowadzącej do uwypuklenia polityczności ciała oraz upodmiotowienia Innego. Okazuje się zatem, że pornografia rozumiana jako „rzucanie intensywnego światła na to, co nie powinno być oglądane” w polu sztuki może stać się strategią emancypacyjną, w ramach której nienormatywny podmiot przejmuje władzę nad dyskursem stawiającym go w pozycji wykluczonego, przekształcając przypisaną mu niewidzialność w hiperwidzialność.

W tym miejscu warto przypomnieć koncepcję pornograficznego spojrzenia i jego dramaturgii w ujęciu Baroncianiego. Chociaż Tymieński nie odnosi się wprost do tych rozpoznaw, a jego choreografia nie jest bezpośrednią krytyką społeczeństwa informacyjnego, teoria oświeclania i zaciemniania informacji wydaje się wystarczająco plastyczna, by móc ją przyłożyć także do właściwych patriarchalnym kulturom mechanizmów wytwarzania (nie)widzialności i dalej – (nie)normatywności. Pornograficzne, a co za tym idzie – fetyszizujące – spojrzenie byłoby wówczas skierowane na nadreprezentowane w przestrzeni publicznej normatywne (lub normatywizowane) ciała, a pomijało te, które nie mieszczą się w szeroko rozumianym kanonie. Tymieński w *This Is a Musical* odwraca kierunek padania strumienia ostrego światła, o którym pisze Baronciani, przy czym naświetlenie marginesu nie oznacza tutaj jego uprzedmiotowienia, ale, utożsamione z uwidzialnieniem, upodmiotowienie. Perwersja odsłania w ten sposób swoje drugie znaczenie – przewrotność. Inny przechwytuje z normatywnego systemu strategię (nie)opowiadania o nim jako czymś/kimś obscenicznym i przekształca je w element własnego projektu tożsamościowego.

Trickster – perwersyjny figlarz

Właściwy przedstawieniu gorzki, zgryźliwy humor, wzmacniany poetyką obsceny i skandalizującej błazenady, pozwala mówić o Tymieńskim jako tańczącym tricksterze, wywodzącym się ze świata przeklętych kuglarzy, przybywających z rezerwuaru ludowej wyobraźni i reprezentujących społeczne peryferia. Błazen, niegdyś wyklęty z przestrzeni widzialnego ze względu na cielesny charakter jego profesji oraz właściwą mu fizyczną odmienność i groteskowość (por.: Sznajderman, 2000, s. 13-17), w imaginariusium kultury współczesnej jest przede wszystkim

symbolem transgresji i subwersji (zob.: Stangret, 2017); postacią tricksterską – ambiwalentną, będącą doskonałym, można nawet rzec: totalnym, ucieleśnieniem inności. Wykręcający stawy i ironicznie manifestujący swoją nieheteronormatywność Tymieński wydaje się w tym kontekście tańczącym, perwersyjnym figlarzem, a cały spektakl *This Is a Musical* – wywrotową choreografią, której dramaturgia opiera się na imperatywie przekroczenia i hiperbolizowanej, jaskrawej – bo kampowej – obsceniczności.

Scena w *This Is a Musical* jest przestrzenią wywrotowej profanacji, królestwem Dionizosa. Eliade opisuje trickstera jako postać, z jednej strony, pokrewną bogom, bo charakteryzuje się on pierwotnością i specjalnymi mocami, z drugiej – bliską ludziom ze względu na właściwą mu żarłoczość, nadmierne popędy i amoralność (1997, s. 213-214). Tymieński, którego „specjalna moc”, ujawniająca się chociażby w zdumiewającej intensyfikacji scenicznego doświadczenia, przejawia się w zdolności do upływniania granic między sceną a obsceną, re- i nie-reprezentowalnym, narusza opresyjne binaryzmy, warunkujące przemocową ekskluzywność normatywnej przestrzeni widzialnego. Czyniąc zaś pragnienie motorem swojej choreografii, nie tylko znosi i dekonstruuje tabu, ale także niejako użytkuje stereotyp „rozwiązłego geja” (Mrozek, 2017), który w spektaklu zostaje powtórzony i subwersywnie przepisany. Na pierwszym planie znajduje się tutaj to, co na co dzień ukryte i represjonowane. W ten sposób unaocznia się wywrotowy potencjał poetyki obsceny, która może okazać się narzędziem redefiniowania sfery publicznej. Ostentacyjnie obsceniczny performer włącza to, co obyczajowo zakazane, w przestrzeń teatralną, z założenia reprezentującą kulturę/sztukę oficjalną (niepornograficzną), zarazem znosząc granice między prywatnym a publicznym i ujawniając czy materializując to, co podświadome.

Guślarka na obscenicznych dziadach

Od dwoistości wpisanej w figurę błazna wychodzą Anita Wach oraz Bojan Jablanovec w (auto)prześmiewczym performansie *100 toastów dla nieżyjącego artysty*. Minimalistyczna, ironiczna choreografia rozgrywa się w przestrzeni efektownej instalacji, pomyślanej jako bankiet, który właściwie należałoby uznać za rocznicową stypę. Spektakl, zachowując niezmienną formułę, pozostaje ruchomy i otwarty. W jego polskiej wersji, przygotowanej na potrzeby projektu *Kantor Now!*, publiczność wznosi tytułowe toasty na cześć Tadeusza Kantora, w odsłonie słoweńskiej wspominanym i celebrowanym bohaterem staje się romantyczny poeta Franc Preseren, w rzymskiej – Dante Alighieri, w amerykańskiej natomiast – George Washington⁵.

Jako gospodynin przyjęcia, performerka wita publiczność w skąpym i prowokacyjnym kostiumie, którego główny element – siateczkowa czarna koszulka – odsłania do estetyki subkultur, ale budzi również skojarzenia ze stereotypowym wizerunkiem ulicznej prostytutki. Jej twarz pokrywa makijaż klauna, co stanowi nawiązanie do Kantorowskiej jarmarcznej budy oraz staje się wizualnym potwierdzeniem roli, w którą na scenie wchodzi Wach, ucieleśniająca ideę trickstera jako żartownisia negującego zastany porządek.

Splatając elementy właściwe funkcjonującym w zbiorowej wyobraźni obrazom błazna i dziwki, choreografka i reżyser spektaklu odwołują się wspólnego rodowodu tych postaci jako indywiduów najdłużej należących „do grupy wyłączonej z *familia christi*” (Sznajderman, 2000, s. 15), a przez to „klasycznie tricksterskich” (tamże, s. 23) – zawsze obcych, outsiderskich. Błazna z prostytutką wiąże także wspólna symbolika, której ramy wyznacza to wszystko, co w normatywnym (i racjonalnym) systemie musi pozostać ukryte, a więc cielesne tabu, obejmujące zarówno sferę abiektu, jak i namiętności. Ponadto, prostytutka, tak jak błazen, jest „postacią klasycznie



tricksterską, marginalną, «wyłączoną» (Sznajderman, 2000, s. 23), zawsze obcą, outsiderską i dlatego pośredniczącą pomiędzy życiem i śmiercią, ludzkim i zwierzęcym. Korzystając z atrybutów obu figur, Wach mówi i tańczy z marginesu, który w *100 toastach* staje się przestrzenią właściwą także niezależnym – niezwiązanym na stałe z żadną instytucją – choreografom i choreografom. Tak powstaje hybryda wielopoziomowych wykluczeń, manifestująca swoją odmienność i nieprzystawalność do normatywnego systemu. Ciało performerki wydaje się wizualną alegorią Kantorowskiej najniższej rangi oraz wariacją na temat jednej z najbardziej wieloznacznych, wędrujących postaci z Teatru Śmierci – Posługaczki.

W figurze dziwki-śmierci z Cricot 2 karnawał łączy się z żałobą. Z tych, często tylko pozornych, sprzeczności swoją postać buduje Wach, stając się mistrzynią ironicznej ceremonii, podczas której widzki oraz widzowie świętują śmierć artysty-producenta i narodziny artysty-konsumenta. Tancerka, wznosząc toasty na cześć Tadeusza Kantora, pełni rolę guślarki na obscenicznym dziedadach, podczas których kontakt z umarłymi nie przybiera formy mistycznego rytuału, lecz okazuje się karnawałowym – subwersywnym i anarchicznym – wygłupem. W działaniach performerki pobrzmiewają bowiem echa średniowiecznego Święta Głupców, które Jacques Heers określa jako „rewanż podwładnych, odwrócenie hierarchii i wyzute z czci małpowanie sakralnych gestów” (Heers, 1995, s. 75). Obsceniczna tancerka ustanawia na scenie synekdochę karnawałowej rzeczywistości z opisów Bachtina, przy czym przewrót odbywa się tutaj przede wszystkim w przestrzeni sztuki, którą Wach niejako odzyskuje dla siebie, a w szerszej perspektywie – dla artystek i artystów nowego tańca. Mimo że karnawał z definicji jest działaniem kolektywnym, spotęgowana groteskowość i bezceremonialność gestów performerki, uspołnionych błazeńskim makijażem, pozwala tutaj mówić o przenoszeniu karnawałowych strategii „małpowania” w przestrzeń choreografii krytycznej oraz o odkrywaniu polityczności tego, co karnawałowe, w jednostkowym doświadczeniu.

Scena sprawia wrażenie wizualnej alegorii społeczeństwa supermarketu i właściwego mu nadmiaru. Na baletowym parkiecie ustawiono scenografię, złożoną z symetrycznie rozstawionych tacek z ciastkami i kubków z winem, pomiędzy którymi przechadza się tancerka, jak niegdyś czynił to Kantor, reżyserując ze środka sceny swój „pokoik wyobraźni”. W Teatrze Śmierci Posługaczka była wielką (nie)obecną (por.: Skrzypczak, 2013), podczas gdy sam reżyser-demiurg zawsze pozostawał w polu widzenia. W *100 toastach* następuje odwrócenie tej sytuacji – brudny „wyciruch” doczekał się swojej, zapowiadanej w *Nigdy tu już nie powrócę*, „chwili chwały” (Kantor, 2005, s. 110). Zapożyczona z Kantorowskiego uniwersum i wpisana w nowy kontekst figura biednej dziwki z jednej strony jest u Wach symbolem karnawałowej rebelii, z drugiej – będąc produktem męskiego demiurga, przejmuje nad nią kontrolę. Perwersyjność jako zasada organizująca dramaturgię spektaklu wydaje się warunkiem emancypacji kobiecego podmiotu, który nadaje sobie sprawczość w procesie obscenicznego profanacji kulturowych symboli. Artystka prześmiewczyj

dekonstrukcji poddaje jednak model patriarchalnej kultury, nakazującej cześć ojcom-patronom, a nie twórczość reżysera *Umarłej klasy* jako. Odwołując się do jednej z podstawowych funkcji karnawału, czyli do czasowego odwrócenia porządku społecznego, choreografka ustanawia nowy ład, w którym to, co prywatne, manifestuje swoją jednoczesną polityczność, a to, co tabuizowane i tradycyjnie powiązane ze sferą kobiecą – cielesny dół – (od)zyskuje widzialność. Symbolicznie detronizując męskiego demiurga, Wach doprowadza do narodzin sprawczej podmiotki, realizującej postulat kobiecego pisania czy raczej choreografowania, który zostaje jednak ujęty w auto(ironiczny) nawias.

Pornograficzne widowisko

Ważny komponent poetyki spektaklu stanowią obrazy z repertuaru sztuki ciała; artystka na obnażone piersi nakłada plastikowe kubki albo siada nago krzesło w taki sposób, aby upublicznić najbardziej intymne szczeliny ciała (które oblewa winem), a tym samym upłynnić granice między prywatnym i scenicznym „ja”, rzeczywistością i jej reprezentacją. Dziwaczność przekształceń, jakim poddawane jest ciało Wach, pozwala na jego ponowne uwidzialnienie: transgresja polega tutaj na równoczesności powtórzenia i groteskowego udziwnienia pornograficznych schematów, która pozwala na ich przekroczenie i przechwycenie w celach emancypacyjnych. Performerka-tricksterka, ostentacyjnie upubliczniająca swoją intymność i ucieleśniającą hybrydyczny spłot figur błazna i prostytutki, których ciała mogą być rozumiane zarówno jako więzienia, jak i miejsca oporu, całkowicie wystawia się na uprzedmiotawiające ją spojrzenia. Poprzez przyjęcie roli gospodyni, wytwarzającej atmosferę swojskości, oraz ironiczną grą ze skolonizowaną przez patriarchat tradycją pornograficznych przedstawień, jednocześnie wyzwala się jednak z tej opresyjnej zależności.

Myszę, że scena, w której naga tancerka odsłania najbardziej intymne strefy swojego ciała, może stanowić nawiązanie do *Public Cervix Announcement* (*Publiczny pokaz szyjki macicy*) Annie Sprinkle. Słynna post-porn modernistka w swoim performansie z 1990 roku, siedząc na krześle w stroju prąsowej *pin-up girl*, zapraszała publiczność do wejścia na scenę i przyjrzenia się – za pomocą lekarskiego wziernika i latarki – szyjce jej macicy. Artystka, jak komentował jeden z cytowanych przez Philipa Carra-Gomma uczestników performansu, „przeszła z nagości w świat supernagości, wykraczając poza seksualność” (Carr-Gomm, 2010, s. 267). Wychodząc od sytuacji właściwej pornograficznemu widowisku, w którym sposób istnienia kobiecego ciała definiuje fantazja pornografa, Sprinkle – poprzez gest radykalnego otwarcia pochwy i jej tajemnicy – zdekonstruowała, tak ważną dla dramaturgii porno, dialektykę zakrywania i odkrywania, przekształcając swoje pozornie erotyczne *show* w spektakl w pewnym sensie realizujący założenia teatru anatomicznego. Co jednak istotne, ciało performerki nie zostało w ten sposób uprzedmiotowione, ponieważ niecodzienność i kampowość scenicznej sytuacji, w której centrum pozostawała wyraźnie rozbawiona Sprinkle,

wykluczały możliwość jego medycznej neutralizacji i odpodmiotowienia. Aby zajrzeć performerce między nogi i przekonać się, że „nie ma tam zębów”⁶, trzeba było stanąć w kolejce, a tym samym – zostać obiektem obserwacji. Akt podglądania stał się aktem publicznym, podczas którego ciało, budzące dyskomfort, ale też ciekawość, zajęło wobec swoich widzów i widzów dominującą pozycję; odzyskało władzę nad ogarniającymi je spojrzeniami.

W książce *Public Privates: Performing Gynaecology from Both Ends of the Speculum*, Terri Kapsalis przeciwstawia Sprinkle i jej pokaz szyjki macicy sposobowi, w jaki zostały upublicznione organy Saartje Baartman, znanej jako „hotentocka Wenus”, którą europejski dyskurs kolonialny przekształcił w ciało-zjawisko, czego kuriozalnym przypieczętowaniem wydaje się pośmiertna ekspozycja szkieletu, genitaliów i mózgu kobiety w paryskim Muzeum Człowieka. Badaczka zwraca uwagę na to, że chociaż pokazy ciał obu artystek redefiniują przestrzeń reprezentacji poprzez odsłonięcie tego, co tradycyjnie ukryte, ich funkcjonowanie w obrębie polityki widzialności jest właściwe dwóm odmiennym porządkom: podległości i emancypacji. Kapsalis utożsamia bowiem sam akt tworzenia spektaklu, a więc przyjęcia roli demiurżki, z władzą – zarówno w kontekście praktyk czynienia kogoś lub czegoś widzialnym, jak i redystrybuowania prawa do patrzenia.

Widoczność może być świadectwem opresji albo wyzwolenia, ale też jednym i drugim jednocześnie (por.: Kapsalis, 1997, s. 7). Jak upublicznione ciało Baartman opowiada historię jego zawłaszczania, a odsłonięta szyjka macicy Sprinkle staje się wizualnym potwierdzeniem emancypacji, tak Anita Wach w *100 toastach* wydaje się łączyć oba wątki. Performerka, siadając naprzeciwko publiczności w taki sposób, aby jej wargi sromowe zostały odsłonięte, z jednej strony powtarza schemat kobiecego aktu o charakterze erotycznym, który cechuje frontalizm i specyficzne useksualnienie, odwołujące się do seksualności (i fantazji) mężczyzny jako widza i właściciela obrazu (zob.: Berger, 1997, s. 55), z drugiej – odsłaniając to, co w tradycyjnych przedstawieniach nagich kobiet pozostawało ukryte, przejmuje kontrolę nad kulturowym tabu, a tym samym – nad spojrzeniami. Sprawczość tancerki – tak jak w przypadku autorki *Public Cervix Announcement* – wyraża się już w samym procesie tworzenia spektaklu, a więc powoływania do istnienia alternatywnego świata, co w *100 toastach* zostaje dodatkowo podkreślenie poprzez rolę guślarzki/gospodyni, jaką na scenie pełni choreografka. Zarówno w performansie Sprinkle, jak i w choreografii Wach i Jablanovca potwierdzenie znajduje, kluczowa dla zrozumienia kultury wizualnej w jej tradycyjnej i ponowoczesnej formie, teza Johna Bergera, zakładająca, że stosunki władzy regulują sposoby patrzenia.

W obu pracach następuje jednak zaburzenie opisywanych przez teoretyka patriarchalnych mechanizmów, ponieważ zostaje w nich unieważniona opozycja między mężczyzną jako patrzącym podmiotem a kobietą będącą przedmiotem spojrzenia. Wach i Sprinkle, doprowadzając do absurdu sytuację, w której kobieta przekształca samą siebie w widok, unicestwiają symboliczną obecność męskiego obserwatora jako tego, kto

definiuje sposoby ich bycia w wizualnym świecie. To przesunięcie charakteryzuje także nurt nowej pornografii, której Sprinkle jest matronką – kobieta, wcześniej będąca tylko seksualnym obiektem, przeistacza się w osobę decydującą.

Sytuacja sceniczna, w której naga kobieta staje się elementem uczty, może być rozumiana jako ironiczny cytat z klasycznego repertuaru scen erotycznych lub/ oraz jako alegoria mechanizmów zawłaszczania kobiecego ciała przez patriarchalny dyskurs i archetypu kobiety-ofiary, przy czym – jak sądzę – Wach jednocześnie wpisuje swoją narrację w kontekst seksualizacji i pornografizacji współczesnej kultury jako takiej. Jawnie karykaturalne obrazy w *100 toastach* są zarówno elementem krytyki systemowo ujarzmianego kobiecego podmiotu, jak i ironicznym komentarzem do nadmiaru, właściwego społeczeństwu późnego kapitalizmu, którego ciało jest jednoczesnym warunkiem i zakładnikiem, oraz praktykom nadprodukcji towarów i, pozbawionych referencji, znaków. Groteskowość działań performerki łączy się z transgresywnością współczesnej kultury, charakteryzującej się przepełnieniem, a tym samym niejako z definicji, jak chce Adorno, monstrialnej (zob.: Adorno, 1999, s. 94), bo wylewnie przekraczającej granice naszej percepcji. W *100 toastach* doświadczenie graniczne zostaje przedstawione jako zderzenie właśnie z niemożliwym do spożytkowania nadmiarem, czego ilustracją są sceny, gdy performerka rozdeptuje eleganckie desery, które można interpretować także jako symboliczny sprzeciw wobec praktyk podporządkowywania życia przedmiotom konsumpcji.

Demokratyzacja pożądania

Wątek właściwego ponowoczesności absurdu nadmiaru spleta się w *100 toastach* z narracją o zaskakującym, paradoksalnym związku pornografizacji ponowoczesnej rzeczywistości i emancypacji, o którym pisze Brian McNair w *Kulturze obnażenia* (2004). Mimo że brytyjski badacz zdaje się nie zauważać, że to, co opisuje jako procesy emancypacyjne, dokonujące się dzięki kapitałowi erotycznemu, może być równocześnie rozpatrywane jako reprodukcja nierówności, polegająca na ponownym utowarowieniu kobiet, to samo pojęcie „demokratyzacji pożądania”, znajdujące się w centrum jego myśli, dobrze oddaje charakter społeczeństwa kapitalistycznego, totalizującego doświadczenia cielesne, czego wyrazem wszechobecność tzw. pornoszyku (ang. *porno-chic*), czyli obrazów nawiązujących do estetyki porno, które zdominowały mainstreamowy i, przynajmniej w założeniu, niepornograficzny system reprezentacji.

McNair opisuje seks jako najbardziej eksponowany towar kultury, determinujący pornografizację przestrzeni publicznej, która polega, z jednej strony, na liberalizacji dostępu do twardej pornografii i zróżnicowaniu jej repertuaru, uwzględniającego już nie tylko heteronormatywnych męskich widzów, z drugiej zaś na przenikaniu wspomnianego pornoszyku do oficjalnej rzeczywistości medialno-rynkowej. W tym ujęciu erotyczny kapitał, którego kobiety są nie tylko przedmiotami, ale przede wszystkim – podmiotkami-klientkami, przyczynia się do wzrostu ich pozycji w społeczeństwie, prowadząc do ich

wyzwolenia z męskiej dominacji (por.: Hakim, 2011) oraz dając im możliwość negocjowania obowiązujących dyskursów. Emancypacja kobiet łączy się tutaj z pluralistycznym modelem kultury konsumpcyjnej, w którym przyjemność zostaje zdeokratyzowana poprzez uwzględnienie różnorodności potrzeb jej uczestniczek i uczestników. Tradycyjny – patriarchalny – kapitalizm dywersyfikuje się poprzez przyznanie konsumpcyjnej sprawczości (i wolności) wszystkim podmiotom i podmiotkom (zob.: McNair 2004, s. 30).

W wyniku seksualizacji oficjalnej kultury to, co intymne, a więc tradycyjnie przypisane nie tylko przestrzeni prywatnej (domowej), ale też kobietom, przenika do sfery publicznej i redefiniuje jej *status quo*, dlatego McNair pisze o wywrotowej mocy pornografii, idealistycznie zakładając związek między heterogenicznością przedstawień (przede wszystkim filmów) pornograficznych a rosnącą tolerancją społeczeństwa na szeroko rozumianą inność. O ile brytyjski badacz właściwie oczyszcza zarówno ponowoczesną pornografię, jak i późny kapitalizm, z zarzutu uprzedmiotowienia kobiecych ciał, o tyle słuszną wydaje się jego intuicja odnośnie subwersywnego potencjału obecności przedstawień pornograficznych w przestrzeni publicznej.

Doskonale widać to na przykładzie *100 toastów*, gdzie zjawisko demokratyzacji pożądania zostaje przedstawione jako jednocześnie sprzyjające emancypacji i tylko pozornie wyzwalające. Wach ucieleśnia bowiem kobietę-konsumentkę, która, co prawda, jawnie i bezwstydnie manifestuje swoją seksualność, ale równolegle – wpisując swoje ciało w kontekst uczty, przypomina o nieusuwalnej możliwości jego zawłaszczenia oraz utowarowienia. Mimo to wydaje się, że performerka kreuje na scenie sprawczą podmiotkę, której władza nad konsumowanym i dekonstruowanym światem jest jak najbardziej realna. Emancypacja w tym przypadku nie polega jednak na samym upłynnieniu granic między intymnym a publicznym ani na przyznaniu konsumującej kobiecie prawa do pożądania, ale na przejściu pornograficznej narracji i jej groteskowej dekompozycji. Skoro to, co pornograficzne, zostało wchłonięte przez oficjalną kulturę, to performerka-tricksterka niejako ponownie odkształca obraz dokonanej fuzji, przywracając obscenie status tego, co odstaje od normatywnego systemu i – jako w nim niepożądane – może ponownie rozbijać patriarchalne struktury społeczno-polityczne.

Ciało pornograficzne jest w *100 toastach* zarazem ciałem feministycznym, a obsceniczność staje się synonimem alternatywnej i wyzwalającej narracji. Wach i Jablanovec uwypuklają w ten sposób wywrotowy potencjał sztuki seksualnej transgresji. Artystka-konsumentka, która równolegle doświadczając obscenicznej (i zakazanej) rozkoszy nadmiaru oraz przekształca swoje ciało w quasi-erotyczne widowisko, nadaje spożywaniu/konsumowaniu charakter działania, będącego już nie tylko wyrazem dążenia do ludycznego oszołomienia, ale przede wszystkim – formą wyzwolenia ciała kobiety z opresyjnej struktury, umiejscawiającej je w pozycji zależności od męskiego spojrzenia. Wach i Jablanovec przywracają widzialność temu, co kobiecie i w tradycyjnym systemie reprezentacji

funkcjonujące jako materialno-cielesny dół. Sprawczy podmiot kobiecy wydaje się w ich spektaklu podmiotem z definicji karnawałowym, bo negującym „boskie i ludzkie prawa”, a tym samym detronizującym męskiego demiurga, który je ustanowił. W karnawale człowiek stawał się „doskonale wolny” (Bachtin, 1975, s. 64), w *100 toastach* kobieta staje się doskonale wyemancypowana.

Sceniczna obsceniczność

W spektaklach *This Is a Musical* i *100 toastów* – mimo że utrzymanych w poetyce obscenicznego przekroczenia i upłynnionej granicy między tym, co realne (życiem), a tym, co przedstawione (fikcją), oraz nawiązujących do mainstreamowej estetyki pornoszyku jako wizualnej dominanty przestrzeni publicznej, charakteryzującej się „całkowitą widzialnością rzeczy” – nie sposób mówić o natychmiastowości, utożsamionej z bezrefleksyjnością i obojętnością. W choreografii Tymieńskiego tańczący podmiot aktywnie poszukuje spełnienia, a ostatnia, quasi-pornograficzna, scena, w której przyjmuje on postawę biernego kochanka, wydaje się kolejnym etapem tych dążeń. U Wach i Jablanoveca w gesty realizujące pornograficzny repertuar wpisany natomiast zostaje ironiczny dystans, który pozwala performerce na jednoczesne projektowanie i rozbijanie fetyszyzującego spojrzenia. Wizualna radykalność tych spektakli wytrąca publiczność z komfortu niewidzenia tego, co homogeniczny system chce ukryć, a ich obsceniczna dosłowność okazuje się formą poszerzania granic sztuki o obrazy tylko pozornie negujące praktyki właściwe Baudrillardowskiemu uwodzeniu. Obsceniczność nie jest w nich zaprzeczeniem sceniczności, lecz raczej znakiem dokonywanego zamachu na zastany porządek rzeczy, a co za tym idzie – przeistoczenia niewidzialnego w hiperwidzialne, a obsceny w scenę. Perwersyjność, zarówno w *This Is a Musical*, jak i w *100 toastach*, okazuje się narzędziem służącym subwersywnej dekonstrukcji mechanizmów wymazywania ze wspólnej przestrzeni tego, co niehomogeniczne. W obu spektaklach karnawał nie jest bowiem ustanowionym przez patriarchalną władzę czasem zawieszonych zasad, a wydaje się niezbywalną właściwością marginesu (obsceny) jako alternatywnej rzeczywistości, do której, z jednej strony, nie dociera pornograficzne światło, organizujące dramaturgię normatywnych porządków społeczno-politycznych oraz właściwych im praktyk oświetlania i wyciemniania informacji, a która, z drugiej strony, przywraca perwersji, zbanalizowanej przez kapitalistyczny pornoszyk, wywrotowy potencjał.

W narracjach performerki i performerów, świadomie sytuujących się w pozycjach perwersyjnych i zarazem kontrkulturowych, tricksterskich podmiotów, brakuje wyraźnie wyznaczonych granic między życiem a sztuką, byciem a kreacją, pożądaniem a opowieścią o nim, przez co stają się one zaprzeczeniem zasad organizujących porządek w androcentrycznie zaprojektowanej sferze publicznej oraz utrudniają bezpieczne podglądactwo. W tym kontekście obsceniczność, rozumiana jako właściwość przestrzeni ujawniającej to, co wyparte, objawia swoją niejako podwójną wywrotowość: jest

techniką emancypacyjną oraz zagrożeniem dla tożsamości patrzących, którzy muszą zmierzyć się z fobiami i uprzedzeniami, produkowanymi przez normatywne społeczeństwo. ■

¹ W tym artykule pomijam wieloznaczność trickstera i jego kulturowo-społecznych funkcji i rozumiem go jako ambiwalentną postać, która działa wbrew ustalonemu porządkowi, by naruszyć jego integralność. (Zob. Struzik, 2014, s. 241).

² Taka definicja obsceniczności zbiega się z definicją pornografii w ujęciu, cytowanego przez Lecha M. Nijakowskiego, Jonathana Elmera, który określa ją jako „termin dyskursu publicznego, służący do naznaczania reprezentacji seksualności i cielesności jako nienadających się do funkcjonowania w przestrzeni publicznej” (Nijakowski, 2010, s. 46), przy czym warto tutaj zaznaczyć, że epitet „obsceniczny” nie jest zarezerwowany wyłącznie dla opisów tego, co związane z przedstawieniami seksu; odnosi się on bowiem do wszystkich zjawisk, które z jakiegoś powodu są wyłączone z oficjalnego porządku reprezentacji.

³ W oficjalnym oświadczeniu Kozak swoją decyzję tłumaczy niegotowością spektaklu do wystawienia go przed publicznością, zaznaczając, że „odwołanie spektaklu nie jest próbą jego interpretacji”, www.cialo-umysl.pl/pl/aktualnosci/informacja [dostęp: 6 II 2019].

⁴ Ten podział dobrze obrazuje polemika między recenzentami „Gazety Wyborczej” – Martą Odziomek i Witoldem Mrozkiem (zob. Odziomek, 2017 i Mrozek, 2017).

⁵ W strukturze spektaklu, w zależności od miejsca, nie tylko zmieniają się adresaci toastów, ale także, mniej lub bardziej subtelne, aluzje i nawiązania do twórczości/działalności przywoływanych postaci. W wersji „kantorowskiej” reżyser *Umarłej klasy* pojawia się między innymi na fragmentach archiwalnych filmów wyświetlanych na ekranie, a ważną referencją dla scenicznych działań Wach – performującej postać artystki-konsumentki – stają się przywoływane wprost fragmenty jego pism, dotyczących między innymi metafizyki w sztuce. Ponadto, polska wersja przedstawienia „dopasowuje się” także do kontekstów lokalnych – w Krakowie w jego przebieg wpisano, na przykład, komentarze do budynku Cricoteki, których nie było już na pokazie białostockim. W związku z powyższym uzasadnione wydaje mi się czytanie *100 toastów* w nawiązaniu do twórczości Kantora, która zostaje wpleciona w dramaturgię przedstawienia inaczej niż tylko instrumentalnie.

⁶ Wprowadzając uczestniczki i uczestników do tematyki performansu, Sprinkle tłumaczy, dlaczego zdecydowała się upublicznić wewnątrz swojej pochwy. Mówi między innymi: „Chcę wam pokazać, że nie ma tam zębów”, dodając potem, że odsłanianie tego, co intymne, może być rozumiane jako kolejny krok do pełnej emancypacji kobiet i ich ciał.

Bibliografia:

Adorno, Theodor, *Minima moralia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Bachtin, Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Tenże, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Bataille, George, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Aletheia, Warszawa 2008.

Baroncini, Rossano, *Spojrzenie pornograficzne*, tłum. E. Ranocchi, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, <http://autoportret.pl/artykuly/spojrzanie-pornograficzne/> [dostęp: 7 II 2019].

Baudrillard, Jean, *Słowa klucze*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.

Berger, John, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1997.

Carr-Gomm, Philip, *Historia nagości*, tłum. A. Wyszogrodzka-Gaik, Bellona, Warszawa 2010.

Eliade, Mircea, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, przeł. A. Grzybek, KR, Warszawa 1997.

Foucault, Michel, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1999.

Tenże, *Techniki siebie*, [w:] *Filozofia. Historia. Polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, i L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Wrocław 2000.

Hakim, Catherine, *Erotic Capital: the Power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom*, Basic Books, Nowy Jork 2011.

Heers, Jacques, *Święta głupców i karnawały*, przeł. G. Majcher, Marabut, Warszawa 1995.

Kantor, Tadeusz, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław 2005.

Kapsalis, Terry, *Public Privates: Performing Gynaecology from Both Ends of the Speculum*, Duke University Press Books 1997.

Kopaliński, Władysław, *Perwersja*, hasło [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991.

Kowalewski, Maciej, *Karnawalizacja protestu*, „Stan Rzeczy” 2014 nr 2.

Lacan, Jacques, *Imiona-Ojca*, przeł. R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara, B. Kowalów i A. Kurek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

Markowski, Michał Paweł, *Mieszczanństwo kontratakuje*, „Tygodnik Powszechny”, 10 VI 2013.

McNair, Brian, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażenia*, tłum. E. Klekot, Muza, Warszawa 2004.

Mrozek, Witold, *To „porno” to sztuka. W dodatku ważna*, „Gazeta Wyborcza – Katowice online”, 10 IV 2017.

Nijakowski, Lech, *Pornografia. Historia, znaczenia, gatunki*, Iskry, Warszawa 2010.

Odziomek Marta, *Gejowskie porno w teatrze. Gdzie tu taniec, gdzie sztuka?*, „Gazeta Wyborcza – Katowice”, 4 IV 2017.

Polak, Marcin, *Pragnienie, którego nie gasi woda*, <http://nowaorgiamysl.pl/index.php/2016/04/23/pragnienie-ktorego-nie-gasi-woda/> [dostęp: 6 II 2019].

Sikora, Michał, *Oblicza transgresji w myśli Georges'a Bataille'a*, „Pisma Humanistyczne” 2013 nr 11.

Skrzypczak, Magdalena, *Wielka (nie)Obecna utkana z cierpienia i chichotu – tajemnicza postać wędrowna w teatrze i pismach Tadeusza Kantora*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2013 nr 3.

Soszyński, Paweł, *Brutaz solo*, „Dwutygodnik” 2015 nr 173, www.dwutygodnik.com/artykul/6270-brutaz-solo.html [dostęp: 6 II 2019].

Stangret, Paweł, *Awangardowa rehabilitacja cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Lublin 2017.

Struzik, Anna, *Trickster – definicje, stan badań, rekonesans*, „Roczniki Humanistyczne” 2014 nr 4.

Sznajderman, Monika, *Błazen. Maski i metafory*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.